Dai taccuini alla stampa: appunti sulla genesi di *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti

Jean-Jacques Marchand
Université de Lausanne
ljmarchand@sunrise.ch

Abstract

Un viaggio in Italia di Guido Ceronetti del 1983 apre una via nuova nel genere odeporico, sia per l'originalità della sua struttura, sia per la forte critica al degrado del paese provocato dalla speculazione edilizia, dall'inquinamento e dalla corruzione morale. Attraverso la ricerca di un'altra' Italia, umile e segreta, diversa da quella delle grandi città d'arte, Ceronetti compie un'indagine su di sé e sull'onnipresente lotta del Bene e del Male. L'articolo mira a evidenziare tali caratteristiche grazie a uno studio della genesi dell'opera, confrontando le prime stesure inedite dei taccuini di viaggio – conservati presso la Biblioteca Cantonale di Lugano – con il testo a stampa dell'edizione Einaudi.

Parole chiave: taccuino di viaggio; genesi testuale; indagine introspettiva; ecologia; dualismo simbolico.

Abstract. ***From the journals to printing: notes on the genesis of* Un viaggio in Italia *by Guido Ceronetti*.**

Un viaggio in Italia by Guido Ceronetti in 1983 breaks new ground in the odeporic genre, both for the originality of its structure, and for the strong critical reflection on the deterioration of the country, caused by speculative construction, pollution and moral corruption. By looking for 'another' Italy, one humble, secret, and different from the great cities of art, Ceronetti analyzes himself and the omnipresent struggle between Good and Evil. The present article aims to highlight these characteristics through a study of the genesis of the work, comparing the first unpublished drafts of the travel notebooks –kept at the Biblioteca Cantonale in Lugano– to the printed text of the Einaudi edition.

Keywords: travel notebook; textual genesis; introspective investigation; ecology; symbolic dualism.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.431 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Un viaggio in Italia di Guido Ceronetti (1983, 2004, 2014) si colloca in un contesto culturale ben diverso non solo da quello del Grand Tour sette-ottocentesco (Trease, 1991; De Seta, 1992; Brilli, 1995), ma anche da quello del secondo dopoguerra e del boom economico degli anni Sessanta del Novecento. È un filone che è stato già ben studiato, sia come fenomeno generale della letteratura odeporica del secolo scorso, in saggi come quelli di Luigi Marfé (2009), Vincenzo De Caprio (2010) e Francesco Vallerani (2012), sia in monografie sul *Viaggio* di Ceronetti, come quelle di Valentina Bezzi (1995, 1999), Luca Pocci (2008), Raoul Bruni (2016) e Cristiano Bedin (2017).

Nel secondo dopoguerra, il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene (1957) segna il rinato interesse per un'Italia reale e non più travestita, come durante il ventennio fascista, da culla dell'impero romano e della cultura classica. Il *Viaggio* di Piovene segue un percorso sistematico attraverso la penisola toccando tanto le classiche città d'arte, quanto i centri secondari, i nuclei urbani e le campagne, i luoghi ricchi di bellezze artistiche e le testimonianze dello sviluppo industriale di un'Italia che sta rinascendo dopo le distruzioni belliche, con uno sguardo rivolto non solo alla realtà fisica del territorio ma anche al valore intellettuale dei suoi grandi personaggi. Basta che passino pochi anni e che prevalga una diversa *forma mentis* perché in *Fratelli d'Italia* di Arbasino (1963) venga raffigurato un paese molto più profondamente segnato dai mutamenti del boom economico, della società e della natura: le avventure picaresche dei due protagonisti consentono di tramutare in finzione letteraria un percorso esplorativo nell'Italia del Novecento, tanto da farlo fuoriuscire dal genere della narrazione odeporica.

Gli anni Sessanta e Settanta, anche in seguito alla crisi del Sessantotto, sono segnati da una forte critica al modernismo e al consumismo dei decenni precedenti che hanno deturpato le città e le campagne, ma non ne emergono opere che affrontino veramente la problematica del viaggio in Italia in una prospettiva letteraria. Con il prevalere delle preoccupazioni politiche e internazionaliste gli scrittori italiani sembrano più interessanti a resoconti di viaggi all'estero con la descrizione di esperienze politiche alternative. Goffredo Parise, per esempio, pubblica tra il 1966 e il 1982 ben quattro racconti di viaggio sulla Cina (1966), il Vietnam (1967), il Biafra (1968) e il Giappone (1982); mentre Luigi Malerba compie nel 1974 un *excursus* letterario sulla Cina con *Le rose imperiali*. In quegli anni è piuttosto la stampa a offrire spazi agli scrittori già affermati per narrare il loro rapporto con luoghi del territorio italiano da loro visitati o da loro prediletti. «L'Espresso» inizia alla fine del 1981 una serie intitolata «Viaggio a…» con contributi, fra l'altro, di Gesualdo Bufalino (su *Ibla*); Emilio Tadini (sul *Sacro Monte*), Domenico Rea (su *Alberi*), Roberto Roversi (su *Imola*). E all'inizio dell'anno seguente il «Corriere della Sera» dedica, a sua volta, una serie a: «Gli scrittori italiani e la loro terra», dal sottotitolo di «Ricordi, affetti, abitudini», con articoli di Goffredo Parise (*Il mio Veneto*), Fernanda Pivano (*La mia Liguria*), Claudio Magris (*La mia Trieste*), Tonino Guerra (*La mia Romagna*), Antonio Macchia (*La mia Puglia*), Leonardo

Sciascia (*La mia Sicilia*), Franco Fortini (*La mia Firenze*)…[1] Ceronetti stesso nei suoi articoli per «La Stampa» non manca di evocare, con un approccio del tutto diverso, luoghi per lui topici del territorio italiano. E quando accetta la proposta fattagli da Luigi Einaudi di dedicare uno o due volumi a una narrazione di viaggio, lo stesso Ceronetti è cosciente, come vedremo, di aprire una via nuova nella storia del racconto odeporico italiano. E su questa via, quella cioè non solo della metanarrazione, ma di un viaggio compiuto anche nella tradizione culturale, si innesteranno racconti di viaggi ampiamente innovativi come *Verso la foce* di Gianni Celati (1988) o come *Danubio* di Claudio Magris (1986), per quell'itinerario, seppur non italiano, che lega i luoghi descritti a tutto un contesto di storia, cultura e letteratura.

Un viaggio in Italia è apparentemente strutturato come un taccuino di viaggio. In realtà, contrariamente al modello del Grand Tour e ai racconti odeporici in Italia modellati su di esso, non viene narrato un unico itinerario che, da Nord a Sud, collega le maggiori città d'arte e i più noti luoghi di cultura. In realtà, anche dal punto di vista macrostrutturale, Ceronetti adotta questa tradizione narrativa per derogarvi. Anzitutto il testo è composto da vari viaggi successivi che vanno da maggio 1981 ad aprile 1983. Il primo, fra maggio e giugno 1981, si svolge da Trieste a Roma; il secondo, fra la metà di settembre e i primi di ottobre 1982, da Torino a Mantova, poi da Ventimiglia a Genova; il terzo, fra dicembre 1981 e febbraio 1982, da Torino a Genova; il quarto, fra marzo e maggio 1982, da Firenze alla Sicilia e alla Calabria; nella «Seconda parte» è invece più difficile seguire una cronologia o un percorso appena razionale: il viaggio inizia il 17 maggio 1982 e sembra svolgersi – anche per mancanza di riferimenti cronologici – ininterrottamente sino alla fine dell'anno, secondo un percorso che va dal Piemonte, alla Liguria, alla Lombardia e al Veneto, per tornare a Milano, in Piemonte, nel Veneto e a Trieste, e ancora in Puglia, Sicilia, Campania e Toscana, senza che si possa escludere ritorni a Torino e ripartenze dal Piemonte; infine tra gennaio e aprile 1983, il racconto si sposta da Torino a Roma, per poi concludersi in Toscana e in Emilia.

Ma la deroga al modello del viaggio culturale in Italia è ancora più notevole per quanto riguarda i luoghi visitati e lo sguardo che l'autore pone su di essi. Se da un lato i vari percorsi finiscono per raggiungere le tipiche città d'arte come Venezia, Firenze,[2] Napoli e la Sicilia: l'interesse dell'autore non viene rivolto ai più celebri monumenti e ai tesori di cultura che queste città custodiscono, bensì al degrado fisico e morale provocato dalla cementificazione speculativa e dal turismo di massa. Per altro, il narratore ricerca i luoghi celati, umili, alternativi che, secondo lui, hanno ancora una genuinità, danno una testimonianza vivente e non museale, come i ricoveri di anziani e di dementi, e ciò che alcuni di loro hanno ancora da dire, le vecchie prigioni, le scritte sui muri, le conversazioni nelle bettole. Fuori di queste città, la maggior parte dei luoghi evocati

1. Abbiamo indicato in questi due elenchi gli articoli che Ceronetti ritagliò e conservò nel suo archivio.
2. L'autore non prende in considerazione Roma perché vi abita in quel periodo.

sono le campagne – in cui sussiste un po' di natura non ancora inquinata –, o, all'opposto, i complessi industriali e petrolchimici che avvelenano l'ambiente e costituiscono fonti di pericolo per la salute, le centrali elettriche o nucleari che sconvolgono l'ecosistema. Gli spostamenti, compiuti quasi esclusivamente con mezzi pubblici, sono occasioni d'incontro con personaggi inconsueti, fuori della norma e della società. Altri luoghi prediletti sono i cimiteri, per la loro architettura tronfia e assurda, e ancor più per le scritte sulle lapidi che vantano i pregi dei defunti. Pure da contraltare alle evocazioni gastronomiche del Grand Tour fanno i modesti acquisti di tisane e di verdure, e le parche cene cucinate e mangiate di sera in una cameretta d'albergo. Un'altra eredità, in qualche modo deviata, della narrazione del Grand Tour consiste nei rinvii culturali, e soprattutto letterari, suggeriti da testi illustri della tradizione italiana e straniera: Dante, Petrarca, Foscolo, Stendhal, Manzoni, Verga, Stuparich… Contrariamente alla codifica del genere, il rinvio ad opere letterarie non mira alla conferma di una bellezza imperitura cantata attraverso i secoli, bensì allo scontro tra il testo letterario che evoca un paese idealizzato o un'Italia che fu e il paese degradato dell'era industriale e postindustriale. Un peso importante ha anche l'immissione di elementi culturali estranei alla tradizione greco-romana, come citazioni dalla cabala, riferimenti alla cultura ebraica, rinvii alla civiltà araba. Il racconto è un continuo controcanto individuale del canonico *Voyage en Italie*, elegia sofferente, segreta, umile, e profondamente colta, di ciò che è diventato il viaggio, degradato a bieco turismo di massa, nell'Italia del secondo Novecento. Ma più ancora *Un viaggio in Italia* rappresenta un percorso iniziatico non alla scoperta del Bello come quello che poté compiere un Winckelmann, ma alla presa di coscienza di una forma di stupro che l'uomo moderno ha fatto subire all'Italia, macchiandola fisicamente e moralmente.

Tuttavia, tralasciando considerazioni generali sull'opera, ci è parso utile soffermarci su una componente finora inesplorata di questo testo: la sua genesi, sia come progetto editoriale sia come elaborazione letteraria che si distanzia dallo stretto racconto di viaggio per diventare un sorta di esplorazione del «ventre» dell'Italia: un viaggio nella sua dimensione non solo materiale ma anche spirituale, o come un percorso iniziatico «globale» compiuto dall'uomo alla ricerca di un'identità, che poeti, scrittori, architetti e artisti hanno pure contribuito a modellare.

Per questa ricerca ci siamo avvalsi del ricco Fondo Guido Ceronetti custodito fin dal 1994 presso la Biblioteca cantonale di Lugano. Due sezioni riguardano *Un viaggio in Italia*. Una comprende, in tre grandi faldoni, tutta la documentazione *a latere* del testo: lettere ricevute dalla casa editrice, ritagli di giornali su fatti avvenuti, prospetti turistici, articoli politici, in particolare sulla questione di Trieste nel dopoguerra, nonché una sezione iconografica che risale addirittura agli anni 1958-1959, con foto scattate a Torino dallo stesso Ceronetti. Tale sezione si estende fino al 1987 con articoli e foto sull'alluvione in Valtellina di quell'anno. La seconda sezione fa parte delle «Opere» e contiene venti taccuini: il primo è preparatorio al viaggio, con numerose riflessioni sul progetto: finalità, genesi, approcci vari; gli undici seguenti coprono il periodo

di riferimento dell'opera, mentre gli ultimi otto comprendono vari supplementi, usati per aggiunte e per ulteriori progetti editoriali.

Da questa documentazione[3] si evince che il progetto di una narrazione di viaggio in Italia risale all'inizio del 1980, in base a un progetto voluto da Giulio Einaudi in persona. Ceronetti verga un primo taccuino su un itinerario esplorativo compiuto nel primo semestre di quell'anno, che comprende *in nuce* tutta la tecnica narrativa del *Viaggio* in una serie di annotazioni. Il progetto viene finalizzato in un incontro con l'editore il primo giugno 1980, ma trascorrerà ancora quasi un anno prima che il contratto venga effettivamente firmato.[4] Il primo viaggio, che segnerà l'avvio del libro, inizierà, nella realtà come nella finzione, il 29 maggio 1981. La lunga gestazione è anche legata ai negoziati con l'editore: la retribuzione e il rimborso delle spese di viaggio, la possibilità di pubblicare due volumi a date ravvicinate, la collocazione in una collana piuttosto che in un'altra, con implicazioni anche finanziarie, il permesso di inviare durante il viaggio articoli al quotidiano «La Stampa», intitolati «Lettere dall'Italia», come anteprima del libro. Gli argomenti più interessanti, oggetti di carteggio con Carlo Carena dell'Einaudi, sono da una parte quello del progetto di due volumi: uno riferito a un viaggio in Italia «Ovest-Est» e l'altro a un viaggio «Nord-Sud», ognuno con un titolo diverso, seppur riconducibile a uno stesso concetto narrativo; e dall'altra quello del titolo: Ceronetti propone *Viaggio nell'Italia della fine*. Ma la proposta spaventa lo *staff* dell'editore, sebbene si riconosca che non si può più seguire il modello goethiano del *Viaggio in Italia*. L'autore si arrenderà a queste obiezioni e intitolerà, ovviamente in polemica con quel titolo, il racconto *Un viaggio in Italia* per sottolinearne tutta la soggettività e tutto il distacco da una tradizione. È una scelta che l'autore esplicita in questo modo all'inizio della sua prefazione alla seconda edizione del 2004, intitolata appunto: *UN…*:

> Che cosa potrà venirne fuori? Non ne avevo idea. Una specie di scommessa, una puntata sul rosso dell'Editore, Giulio Einaudi in persona… Tanti e famosi i viaggi in Italia: aggiunsi *un* al titolo inevitabile, quell'indeterminatezza, uno fra tanti, l'avrebbe distinto. In origine non lo era, né voleva esserlo: il tempo ne ha fatto un racconto in vaga forma di giornale, e con questo mantello di Eremita del tarocco andrà in giro, ormai (Ceronetti 2014, XI).

E per maggiore precisione l'autore dedicherà il libro «Agli amici dell'Italia invisibile» (Ceronetti 2014, V).

Sarà il primo taccuino di appunti di viaggio,[5] tuttora inedito, che ci permetterà,[6] di mettere in evidenza come la materia, non veramente grezza, ma già filtrata da una riflessione istantanea o di poco posteriore alla visita dei

3. Cioè dal primo faldone della documentazione e dal primo taccuino della sezione delle Opere.
4. Cioè il 4 giugno 1981.
5. Che reca il n. 2, dato che il primo è propedeutico al viaggio.
6. Per gentile concessione della Signora Erica Tedeschi, vedova dello scrittore, che ringraziamo per averci permesso di pubblicarne alcuni passi. La nostra gratitudine va anche alle dottoresse Diana Rüesch e Karin Stefanski che ci hanno agevolato in questa ricerca.

luoghi, divenga materia di una riflessione in cui i dati del viaggio sono ricostruiti in un racconto-finzione, la cui scrittura fonde nuovamente, come in un crogiuolo, la sostanza dell'impressione iniziale.

Ma prima ancora di inoltrarci in questo taccuino, ci pare interessante pubblicare un documento che potrebbe rappresentare una fase anteriore della materia del libro. Si tratta di uno schema di relazioni tra annotazioni di luoghi, connessioni con concetti affini, e appunti di riflessione relativi a un luogo visitato: «ASSISI» in questo caso. Come si vede dalla riproduzione, la parte centrale è dedicata ai luoghi visitati e alle persone incontrate, citati in colonna:

> vicolo degli Esposti / l'odore di carne ai ferri / Litrico / Ernesta Zubboli / la Posta, il Telefono, la Stazione neogotici / il punto Assisi / la bontà come machine / il cinema Properzio / messa Nat. a San Rufino / la lettura delle orribili trad. bibliche – la lettrice in calzoni – parole, parole / niente mistero / Talmone / la scarsa illuminaz. è deliziosa / l'ospedale / le macchine – la strada alla Rocca – il chiostro di San F. / trasformato in garage (la cosa più brutta di A.) / i cacciatori – il Subasio è tutto cacciabile – sparano / volentieri / gli amici / dell'animale / il cielo chiuso – il cerchio chiuso.[7]

Tutto attorno, come avveniva per le glosse dei testi antichi, vengono scritte riflessioni derivate dai luoghi: si tratta dei concetti associati alle componenti reali dell'esperienza di viaggio, ciò che costituisce l'arricchimento intellettuale derivato, il pensiero che costituirà l'essenziale della narrazione del viaggio, per ora solo giustapposti alle *res* e alle persone: Trascrivendole in senso orario partendo dall'alto, sopra il titolo di «ASSISI», leggiamo:

> Chiara - Clara / Claretta / la Petacci era di / Assisi? / Si può vivere bene ad Assisi, / se non si ha la disgrazia / di essere Giotto, San Francesco, / o Santa Chiara. // il supersonico – Assisi / non è fuori del mondo - / le minacce di attentati - il male / le pattuglie del bargello / Vogliono aumentare l'illuminazione: non sanno / non toccare / al cinema va solo più / la feccia - il cinema / è spettacolo per degradati / mentali- / si è buoni / macchinalmente / i galli ad Assisi / togliere le macch. dalla Rocca / L'anno prossimo / saranno letti / brani scelti dalle / Opere Complete del [cassato: filosofo] beato Lenin. / inizio Giuliotti / Chi avrebbe detto / che si sarebbe entrati / con paura nella basilica / di San Francesco? / Ottimisti, venite qua a / mordere la polvere.[8]

La pagina è significativa del concetto ceronettiano di viaggio in Italia. Nella parte centrale, l'autore scrive di Assisi tutto quanto ci può essere d'inatteso: sia per l'elusione quasi totale di quanto evoca alla mente di una persona di media cultura il nome della città: lo splendore architettonico (la basilica di San Francesco, quella di Santa Chiara, la cattedrale, la rocca…), la preziosità della testimonianza pittorica (gli affreschi della chiesa inferiore e superiore: Simone Martini, Giotto, Cimabue), il suo significato mistico-spirituale (l'insegnamento di san Francesco), la sua importanza storico-sociologica (Assisi come meta di pellegrinaggio); sia per l'elencazione di aspetti marginali ritratti come

7. Fondo Ceronetti, cit., documentazione su *Un viaggio in Italia*.
8. *Ibidem*.

Fig. 1. Biblioteca cantonale di Lugano. Fondo Ceronetti. *Un viaggio in Italia*, Documentazione I, n.n.

memorabilia della città: le palazzine neogotiche, l'ospedale, la tenue illuminazione, le letture bibliche malamente tradotte dal latino, il degrado dei monumenti antichi (il garage nel chiostro di San Francesco), e una generale sensazione di chiusura e di soffocamento («il cielo chiuso – il cerchio chiuso»).

Nelle glosse che abbracciano il testo centrale si addensano riflessioni suscitate dai luoghi e dalle persone incontrate. La pagina anticipa, plasticamente e schematicamente, ciò che diverrà il testo del *Viaggio* nella sua stesura finale:[9] ogni tappa, ogni luogo visto, ogni persona incontrata, secondo un progetto già elaborato di andare alla ricerca dell'«altra» Italia, dell'Italia «umile» e «segreta», magari degradata, ma più reale di quella dei *tours* turistici o dei cosiddetti viaggi culturali, diviene fonte di riflessioni che scaturiscono da questi incontri con la mente dell'autore, con la sua cultura, con la sua visione del mondo, con la sua indignazione, con la sua sensibilità ecologica. Di modo che santa Chiara porta a pensare, con una provocazione quasi blasfema, a Claretta Petacci, la nota amante del Duce (con un inquietante parallelo: san Francesco – santa Chiara / Mussolini – Petacci); san Francesco, santa Chiara e Giotto, artefici della storia spirituale e artistica di Assisi vengono visti come personaggi perennemente disturbati da un turismo volgare che non rispetta la quiete dei luoghi; gli aerei supersonici, strumenti di guerra, violano la città della pace per eccellenza, come una testimonianza dell'onnipresenza del Male. Il «cinema Properzio» annotato nella parte centrale del foglio probabilmente per quell'ossimoro tra locale meschino e raffinato lirico latino, viene esplicitato in queste glosse in una condanna del cinema come luogo frequentato dalla feccia e più ampiamente come genere «per degradati mentali»: diventando un'ulteriore tessera della condanna della modernità, foriera di corruzione estetica e morale; così pure la Chiesa viene colpita nella sua aspirazione all'«aggiornamento»: ora nell'uso del volgare in una pessima traduzione dei raffinati testi latini nella liturgia post Vaticano II, ora nel tentativo di apertura ideologica, in particolare verso il marxismo, rappresentato da un fantasioso annuncio – addirittura evidenziato con una vistosa cornice disegnata – di una prossima lettura di brani dalle opere complete del «beato Lenin». Come corollario, si fa strada la sensibilità ecologica e salutista, nella richiesta di togliere le macchine dai luoghi d'arte e nel condannare l'eccidio degli uccelli da parte dei cacciatori, proprio in quel luogo in cui l'Eremita aveva imparato a parlare con essi, nel rispetto di tutti gli esseri del creato.

I taccuini, secondo una fine osservazione di Diana Rüesch, attenta conservatrice del Fondo Ceronetti, sono allo stesso tempo appunti di viaggio e prima stesura. La regolarità della scrittura da una parte e la presenza di aggiunte a piè di pagina o marginali dall'altra fanno pensare a una redazione *post factum*: alla sera dopo una giornata di viaggio o durante una pausa prolungata. Infatti in questi taccuini compaiono già le annotazioni messe in relazione con una o più riflessioni ora solo abbozzate ora già ampiamente sviluppate. Tuttavia, se anche in questi taccuini, come nella pagina or ora analizzata, i luoghi da vedere

9. Anche se questa tappa non comparirà nel *Viaggio* a stampa.

sono già stati selezionati in funzione di un concetto iniziale e di un ampio lavoro di preparazione, – testimoniato, come abbiamo visto, dai faldoni di documentazione e dal primo taccuino «propedeutico» – il materiale è ancora grezzo e rispecchia una coerenza ancora di breve respiro. La stesura a stampa è stata invece rielaborata in funzione di un concetto globale di scrittura che porta a ricomporre tutto il viaggio come una *fictio* letteraria, con le sue esigenze di equilibrio delle parti, di conciliazione tra fasi descrittive e fasi riflessive, tra giochi di «entrelacement» per riprendere un termine della narrativa del romanzo epico e di avventure, che giocano sulle riprese ricorrenti di concetti, tanto da tessere una rete ideologica, che si rifà a una visione del mondo e del rapportarsi ad esso.

Tre passi tratti dalle prime pagine del libro ci permetteranno di abbozzare una riflessione sulla genesi dell'opera attraverso il lavorio di riscrittura dell'autore. Il paragone verrà fatto fra gli appunti e abbozzi di redazione che compaiono nella ventina di pagine iniziali del taccuino n. 2 [Tac. 2][10] e le pagine 1-8 dell'edizione Ceronetti 2014.

Il primo passo si situa proprio all'inizio del testo:

> 29 maggio 1981- Ho con me questi libri: le edizioni Hoepli dei Prom. Sp. e dei Canti e Operette - il Petrarca Einaudi - la Vie de Saint Jean Bosco del suo lontano discend. Henri Bosco (Gallimard, pessima agiografia), il sillabario di arabo per ripetermi e imparare la fatiha, la piccola "Vita Nuova" Zanichelli, con appendice di Rime, El Conde Duque de Olivares di Gregorio Marañon, Espasa Calpe - per Trieste […]; Alfonso Ricolfi: Studi sui Fedeli d'Amore, 1940 - La Chartreuse di Stendhal - Pensées d'un biologiste di Jean Rostand - […] Io so che vado nel paesaggio introvabile. Che l'It. è abscondita. Forse c'è del nuovo in questo non-esserci di quel che formava la delizia dei viaggiatori famosi.
>
> Il bagaglio mi pesa sulle gambe malferme. Nostalgia del valet, qualcuno che sia ruffiano-facchino-cuoco e un po' confidente nello stesso tempo. Impensabile per chiunque non sia un grande malato (Tac. 2, 7-8).

> I. / La gamba ancora inferma, e troppi libri nella valigia. Il bagaglio mi pesa, qualcuno dovrebbe portarmelo, apparendo e sparendo al momento giusto. Prenderò treni, corriere, battelli, taxi; andrò a piedi. L'Italia non la troverò più, ma so viaggiare nell'invisibile, dove la ritroverò.
>
> Ho con me Petrarca, Manzoni, *La Vita Nuova*, la *Chartreuse* di Stendhal, e anche il sillabario di arabo per imparare a memoria la *fâtiḥa*.[11] (Ceronetti 2014, 5)

Nel taccuino il testo segue l'ordine cronologico degli eventi: i libri messi in valigia prima di partire, i primi passi del viaggio, la presa di coscienza dei limiti fisici del viaggiatore debilitato e carico, con l'auspicio di un aiuto che sia anche persona di compagnia. Nella redazione a stampa prevale l'ordine narrativo di un'opera di intento letterario e più particolarmente nella «fiction»

10. Sul frontespizio a p. [5] si legge, di mano di Ceronetti: «n. 2. Viaggio in Italia. Diari, lettere, cartoline, visioni, congedi, ricordi».
11. La *fâtiḥa* è la *sûra* di apertura del Corano.

del 'racconto di viaggio' destinato a un lettore. Qui il fatto personale e contingente del dolore e della debolezza viene rielaborato in segnale di lettura per il libro e di dichiarazione d'intento. Il narratore comunica al lettore che prenderà il contropiede della tradizione della narrazione del Grand Tour: il giovane nobile che si accinge a compiere il viaggio a cavallo o in carrozza,[12] viene sostituito dal maturo malconcio che si appresta a partire da solo con una valigia troppo pesante. Anche la figura dell'aio viene capovolta: non la guida più anziana, più savia, che accompagnerà il giovane nobile o borghese, in viaggio di formazione,[13] ma quella di un giovane facchino virtuale destinato ad apparire e a scomparire con una funzione puramente materiale.[14] Ecco perché la figura dell'accompagnatore si spersonalizza completamente da una stesura all'altra perdendo quella caratteristica di «ruffiano-facchino-cuoco e un po' confidente» che ricordava troppo l'immagine tradizionale dell'aio per diventare un personaggio virtuale intravisto nella fantasia. L'integrazione del passo sui mezzi di trasporto prevalentemente pubblici («treni, corriere, battelli, taxi») e sull'andare «a piedi» viene pure a rovesciare quella tradizionale immagine del viaggiatore che si sposta a cavallo o in carrozza, cioè con un mezzo di trasporto elitario, individuale e privilegiato.[15] Ne risulta una figura di viaggiatore maturo, fragile fisicamente, ma autonomo intellettualmente e materialmente, che si accinge a compiere un viaggio con umili mezzi di trasporto.

Al profilo del viaggiatore, fa seguito, nella logica interna della narrazione, l'esplicitazione dell'intento del viaggio. Anche in questo caso, si passa dalla cupa osservazione di un itinerario verso un'Italia «introvabile», «*abscondita*» e dalla constatazione che «quel che formava la delizia dei viaggiatori famosi» fa parte del «*non esserci*», a una *quête* che, nel riprendere i termini del taccuino, ne rovescia la finalità: se l'Italia dei grandi viaggiatori del passato «non la troverà più» sarà tuttavia possibile ritrovarla in altro modo viaggiando come farà lui nell'«invisibile». La lista dei libri che prende con sé non è allora più in parte casuale come nel taccuino, con nomi che vanno da Dante al genetista Rostand o ai biografi di San Giovanni Bosco e del Conte Duque de Olivares,[16] ma grazie ad una stretta selezione, che si distanzia dalla realtà testimoniata dal

12. Possiamo prendere come testo di paragone l'incipit dell'*Epoca terza* della *Vita* dell'Alfieri, intitolata *Giovinezza*: «La mattina del dì 4 ottobre 1766 [cioè all'età di 17 anni], con mio indicibile trasporto, dopo avere tutta notte farneticato in pazzi pensieri senza mai chiuder occhio, partii per quel tanto sospirato viaggio. Eramo una carrozzata dei quattro padroni, ch'io individuai, un calesse con due servitori, du' altri a cassetta della nostra carrozza, ed il mio cameriere a cavallo da corriere».
13. «Era questo mio nuovo cameriere, un Francesco Elia, stato già quasi vent'anni col mio zio, e dopo la di lui morte in Sardegna, passato con me. […] Egli si trovò immediatamente essere il solo e vero nocchiero, stante la nostra totale incapacità di tutti noi altri otto, o bambini, o vecchi rimbambiti» (Ibid.).
14. Ciò spiega la caduta della frase che, nel taccuino, riportava il narratore dalla fantasia alla realtà: «Impensabile per chiunque non sia un grande malato».
15. Cfr. n. 12.
16. Nella lista del taccuino venivano elencati anche vari saggi su Trieste, principale tappa del primo viaggio.

taccuino, diviene significativa di quell'Italia invisibile che lo accompagnerà nel suo viaggio: Dante (*Vita Nuova*), Petrarca, Manzoni, Stendhal (*La Chartreuse de Parme*). Invece il «sillabario di arabo per imparare a memoria la fatiha» viene conservato dalla redazione del taccuino come segno di apertura culturale con cui inizia il viaggio e come nesso con l'incubo notturno che verrà narrato immediatamente dopo nel testo a stampa. Tutto il brano iniziale viene ad assumere perciò nella stesura finale una funzione prefativa.

Il secondo brano di cui confronteremo il testo del taccuino con quello della redazione a stampa è quello relativo alla visita del museo di Villa Carlotta a Cadenabbia sul lago di Como. Per un confronto più evidente estrarremo dalle tre pagine del taccuino le descrizioni e riflessioni relative alle sole opere che compaiono nel testo dell'edizione.

> […] Palamede, di profilo: il pene corazzato (la foglia di fico sta come uno scudo, in Gen. anche ha quel signif.: ora che sai sei diventato DEBOLE, proteggiti i coglioni) perché conosci il Bene e il Male […] (Tac. 2, 17).
> La Maddalena di Canova più che essere penitente è un'accattona. Bello il teschio (Tutto troppo bello, sempre in questo melenso neoclassico) […] (Tac. 2, 17-18).
> Notevole nel gruppo Marte e Venere il culo di Ven. di Luigi Acquisti (sui fianchi stratini di cellulite che allora non contavano). Idem sala Hayez nell'Odalisca che legge; ma nessuno ha mai visto odalische leggere, cosa legge un'odalisca? Pierre Loti? Manzoni? […] (Tac. 2, 18).
> In mezzora la visita è finita perché c'è solo di visib. il PIANTERRENO. Ma poi è lecito sprofondarsi nel verde circostante. Arrivano rumori per niente attenuati dalla strada ma un'orchestra di uccelli canori li contrattacca. Non si possono avere pensieri elev. qui, ma il piacevole regna. Le Grazie foscoliane hanno filtrato tutto questo facendone purée immortale ma si vede che fu un tempo *falso*, di religione e trionfi falsi.
> NAP. inaugura un'epoca di false apparizioni di semidei. Poi via via, i Demoni puri… La bellezza, qui esaltatissima, era già morta. Winckelmann: fine emblematica dell'Esteta, accoppato da un volgare cuoco in una pensione di Trieste. è l'illusione del secolo XVIII ammazzata dalla verità feroce del XIX. Il cuoco assassino riempie il cielo come El Coloso di Goya. La terre éclate… Mengs in Spagna: nullità pura. Uno spintone e la verità ritrova la sua via, GOYA. Solo Goya riesce a non essere un augellino eunuco del s. XVIII e a essere un portatore di enormità future del sec. XIX. […] (Tac. 2, 19-20)
> Ma come si fa a dedicare un così bel poema a un insulso come il povero Canova? (Tac. 2, 20)

> A Villa Carlotta (Cadenabbia) l'eroe Palamede si avanza col pene corazzato (la foglia di fico ha chiaramente funzione di scudo). È l'esatto significato della foglia nella Genesi: ora che conosci il Bene e il Male sei diventato debole, proteggiti i coglioni. La Maddalena di Canova, più che una penitente, è un'accattona. Bello il teschio. (Tutto è sempre troppo *bello* in questo melenso neoclassico). Notevole nel gruppo Marte e Venere di Luigi Acquisti il culo di Venere (sui fianchi strati di cellulite che a quel tempo non era un'ossessione). Un'assurdità, l'Odalisca che legge, di Hayez: chi ha mai visto un'odalisca leggere? Che cosa legge un'odalisca? In mezzora la visita è finita, dopo è lecito

> perdersi nel giardino bellissimo. Non è un luogo da pensieri elevati, però il piacevole regna. Le Grazie foscoliane hanno fatto di tutto questo una *purée* incantevole, ma si vede bene che fu un tempo falso, di religione e trionfi falsi. Napoleone è semidio autentico, ma lo rende indigesto il grande spreco di falsità che gli ha fatto da contorno e da piedistallo (quanta vita nel dubitare manzoniano della sua gloria); poi verranno i demoni puri. Winckelmann, fine istruttiva dell'Esteta Puro, accoppato da un volgare cuoco in una locanda di piazza Grande a Trieste: l'illusione del secolo XVIII ammazzata dalla verità feroce del XIX. Mengs in Spagna: nullità, vuoto. Uno spintone e la verità si fa luce, è Goya. Ma come ha fatto il Foscolo a trovare ispirazione per il suo bel poema in un gelido, calligrafico scalpellino come Canova? (Ceronetti 2014, 6).

Fin dalla prima stesura è evidente l'intento dissacratorio nei confronti delle città e dei luoghi d'arte. Mentre nella maggior parte dei casi (Torino, Venezia, Firenze, Napoli, Palermo…) predomina il silenzio, come se i tesori architettonici e artistici esulassero ormai da una ricerca dell'Italia «reale», qui lo strumento di provocazione è l'uso di un lessico di area sessuale («pene», «culo») per descrivere i marmi più raffinati della scultura neoclassica. Per rafforzare questo effetto 'graffiante', tale lessico viene esteso addirittura all'interpretazione di un passo come quello della Genesi a proposito del noto episodio di Adamo ed Eva che si coprono il sesso («i coglioni» nel testo ceronettiano) prendendo coscienza della loro nudità ovvero debolezza umana. Naturalmente tale provocazione viene anche approfondita nella riflessione, costante e assillante in Ceronetti, sulla lotta tra il Bene e il Male: come se anche da un'arte deteriore («questo melenso Neoclassico») ci fosse spazio per un insegnamento, un approfondimento della coscienza. Dal taccuino al testo a stampa la prima differenza strutturale sta nel fatto che il passo su Palamede, che compariva in seconda posizione dopo la descrizione, anch'essa dipinta con forti toni erotici, della statua di Amore e Psiche nel taccuino, viene spostato ad apertura di episodio. Inoltre Palamede, che veniva raffigurato, in modo statico, in mezzo alle varie statue della Sala dei marmi, tramite lo sguardo obliquo dello spettatore («di profilo il pene corazzato»), viene rappresentato in movimento, come un guerriero mitico che si accinge a un combattimento: «A Villa Carlotta […] l'eroe Palamede si avanza con il pene corazzato», da cui deriva un umoristico contrasto tra l'eroe armato per affrontare il nemico e il fragile pene protetto da una foglia di fico. Nel parallelo con la metafora biblica inoltre, un riordino dei segmenti della frase permette di evidenziare, con uno spostamento a fine capoverso, che determina un effetto a sorpresa, la cruda parola di riferimento anatomico («i coglioni»), accentuando la rottura di livello lessicale rispetto a quello del testo sacro. Anche il breve passo sull'*Odalisca che legge* di Hayez, collocato negli appunti del taccuino in una fase ulteriore della visita, viene spostato nella redazione a stampa in questa parte iniziale per diventare l'icona del ridicolo di una certa arte neoclassica. Mentre nel taccuino l'evocazione del ritratto veniva associata alla *Maddalena* del Canova per un comune eccesso di cellulite («Idem sala Hayez nell'*Odalisca che legge*»), nel testo a stampa viene subito evidenziata l'assurdità del motivo: «Un'assurdità l'Odalisca che

legge». L'ironia si concentra poi su due interrogativi retorici («chi ha mai visto un'odalisca leggere? Che cosa legge un'odalisca?»), anziché appesantirsi su beffarde supposizioni («Pierre Loti? Manzoni?»): ottenendo maggiore incisività e maggiore impatto sul motivo prevalente di critica al Neoclassicismo. Anche la figura di Napoleone (nell'affresco dell'Appiani) viene rivisitata alla luce delle incertezze manzoniane sulla sua «vera gloria». Nel taccuino il primo giudizio era nettamente negativo («inaugura un'epoca di false apparizioni di semidei»), ma già in una postilla a piè di pagina, l'autore tornava sull'argomento con una relativa correzione di rotta: «L'ineffabile sogno di VOLGARITÀ pur nei tratti ritoccatissimi di NAP. Peccato perché l'uomo era grande e straordinario, magico, ec.». Nel testo a stampa, il rapporto tra giudizio negativo e giudizio positivo viene invertito: Napoleone viene definito «semidio autentico», anche se non è chiaro se si alluda alla sua rappresentazione pittorica o alla sua figura storica; e il dubbio rimane sulla frase seguente che ne riduce la grandezza: «ma lo rende indigesto il grande spreco di falsità che gli ha fatto da contorno e da piedistallo»: anche se l'uso del passato remoto potrebbe indurci a considerare che si tratta di un giudizio storico, come pure storica è l'allusione al *Cinque Maggio* manzoniano.

Una doppia operazione di riduzione del pathos interviene sulla figura di Goya, sia a proposito dell'evocazione dell'uccisione di Winckelmann ad opera di un umile cuoco in una locanda di Trieste, come simbolo delle illusioni del Settecento uccise dalla «verità feroce» dell'Ottocento (soppressione del rinvio al *Coloso* di Goya oggi al Prado), sia nell'allusione alla funzione storica del pittore spagnolo stesso (soppressione del passo sul superamento della leziosità settecentesca – «non essere un augellino eunuco»[17] – a favore della rappresentazione della ferocia ottocentesca – «portatore di enormità future del sec. XIX»). In questo modo il testo viene centrato su un luogo (Villa Carlotta) e su un argomento principale: la critica all'arte neoclassica. Tale critica viene poi ulteriormente precisata nelle sue maggiori caratteristiche, con la sostituzione da una stesura all'altra degli aggettivi «insulso» e «povero» riferiti al Canova con una qualifica più tecnica e critica di «gelido, calligrafico scalpellino».

Il terzo passo, che nel taccuino e nel libro fa seguito ad alcune pagine su Venezia, ha per tema un luogo del tutto diverso dal precedente: il polo petrolchimico e industriale di Marghera:

> Nei toni grigi crepuscolari dopo il temporale di un paesaggio di Guardi, le luci, i fumi, l'inferno metallico, il cancro triste, la peste ferrigna la lueur de forge boscica di Marghera. Eppure quell'orrore mi rinnova l'impressione di quel febbraio, di una strana dolcezza cosmica, che è fatta anche di pestilenza e di stregoneria industriale. Del resto Venezia è una bestemmia, oggi; Margh. la sua giustificazione del peccato d'incongruità (Tac. 2, 42).
>
> Dopo il temporale, nei toni grigi crepuscolari di un paesaggio di Guardi, ecco le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata – *l'*éclat *de forge* boscico – di Marghera. È una visione di orrore, che

17. Potrebbe essere un'allusione all'*Augellin Belverde* di Carlo Gozzi del 1725.

> però mi fa un'impressione, dopo Venezia, ogni volta, non cattiva del tutto: come di un'*altra faccia* ugualmente necessaria, quasi l'atroce avvinghiarsi delle due architetture, il loro assoluto non compatirsi e respingersi, trovassero pace in una superiore armonia placatrice. Se la visione di Marghera fosse separata da Venezia, di cui è il cancro corrodente, la malattia mortale, sarebbe un più doloroso, un più perduto inferno; ma Venezia e Marghera sono parti di uno stesso dittico, che si può leggere da destra a sinistra, da sinistra a destra, paradiso-inferno, tendendo l'orecchio anche agli stridori, al loro bisogno di pietà, alla loro supplica di essere accolti, interpretati (Ceronetti 2014, 8-9).

Contrariamente a quanto abbiamo osservato fino adesso, assistiamo in questo caso a una dilatazione del testo originale. Tale ampliamento è minimo nella parte iniziale ma con modifiche significative: le «luci» diventano «fiamme»; l'«inferno metallico», «inferno gassoso e metallico»; «il cancro triste», «la gola cancerosa»; «la peste ferrigna», «la ferraglia appestata»;[18] «la lueur de forge», «l'éclat de forge». Nella seconda stesura tutti i sensi vengono maggiormente coinvolti, la rappresentazione si fa addirittura apocalittica: da realistica diviene fantasiosa, anche per contaminazione di rappresentazioni artistiche affini, come quelle di Hieronymus Bosch (evocato appunto nell'aggettivo «bosciano»). Ma è soprattutto la seconda parte del passo ad essere profondamente stravolta nella sua riscrittura per il testo a stampa. L'oscuro rinvio ad un'altra visita compiuta «in febbraio», che aveva un significato solo per l'autore («mi rinnova l'impressione di quel febbraio di una strana dolcezza cosmica»), perde il preciso riferimento cronologico per diventare una sensazione ripetitiva («ogni volta») e abbinata alla visita di Venezia («dopo Venezia»). Nella prima stesura le due città erano contrapposte nella loro messa in relazione: «Del resto Venezia è una bestemmia oggi; Margh. la sua giustificazione del peccato d'incongruità»; nella stesura finale, la lunga digressione sviluppa un concetto molto più profondo, che va ben oltre la complementarità delle due città. Nell'essere le due parti dello stesso dittico, esse sono il simbolo di un concetto su cui Ceronetti si è sempre arrovellato: la relazione fra il Bene e il Male, come due «facce» complementari, «quasi l'atroce avvinghiarsi delle due architetture, il loro non capirsi e respingersi», indispensabili l'una all'altra perché trovino «pace in una superiore armonia placatrice».[19] L'evocazione di questo misterioso connubio nella parte finale, nell'allontanarsi dalla realtà evocata, diventa una fantasmagorica evocazione di una benefica fusione dei contrari, e di un bisogno di ascoltare con pietà e di sapere interpretare stridori che non sono più solo quelli delle pesanti e inquinanti attività industriali, ma quelle che, metaforicamente, ci provengono dalla zona del Male.

Ognuno dei trapassi studiati, dal taccuino al testo dell'edizione, ci permette perciò di vedere come la stesura finale di *Un viaggio in Italia* rappresenti, forse maggiormente rispetto ad altri, un viaggio più simbolico che reale, in

18. Per importanti considerazioni sul motivo della peste in Ceronetti, rinviamo a Roncaccia 1993, ed in particolare alle pp. 2-11.
19. Sul «dualismo simbolico» in Ceronetti, cfr. Roncaccia 1993, pp. 54-82.

una ricerca che indaga nella propria coscienza, ed esplora attraverso un lento percorso, nello spazio geografico ma anche nel tempo della cultura, attraverso l'invisibile, il segreto, l'umile e il misterioso, una risposta alla comprensione del mondo e delle sue profonde contraddizioni.

Bibliografia

Arbasino A. (1963). *Fratelli d'Italia*. Torino: Einaudi.

Bedin C. (2017). L'umile Italia' di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di *Un viaggio in Italia*. *Il Capitale culturale*, *16*, pp. 111-129.

Bezzi V. (1995). Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo. *Studi Novecenteschi*, *22*, 219-246.

Bezzi V. (1999). Fuga dalle 'ansie della storia percuotente'. Gnosi e apocalissi nel *Viaggio in Italia* di Guido Ceronetti. In I. Crotti (Ed.), *Il viaggio in Italia. Modelli stili lingue.* Atti del convegno Venezia, 3-4 dicembre 1997 (pp. 195-211). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Brilli A. (1995). *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino.

Bruni R. (2016). Ceronetti e il fantasma della patria, spunti per una rilettura di *Un viaggio in Italia*. In P. Masetti, A. Scarsella & M. Vercesi (Edd.), *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti* (pp. 43-53). Mantova: Tre Lune.

Celati G. (1988). *Verso la foce*. Milano: Mondadori.

Ceronetti, G. (1983). *Un viaggio in Italia*. Torino: Einaudi. Ristampato con nuove prefazioni e aggiunte: 2004 e 2014.

De Caprio V. (2010). Introduzione. Uno sguardo all'odeporica, oggi. *Quaderni del '900*, *10*, 11-13.

De Seta C. (1992). *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa.

Magris C. (1986). *Danubio*, Milano: Garzanti.

Malerba L. (1974). *Le rose imperiali*. Milano: Bompiani.

Marfé L. (2009). *Oltre il confine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze: Olschki.

Parise G. (1966). *Cara Cina*. Milano: Longanesi.

Parise G. (1967). *Due, tre cose sul Vietnam*. Milano: Feltrinelli.

Parise G (1968). *Biafra*. Milano: Feltrinelli.

Parise G. (1982). *L'eleganza è frigida*. Milano: Mondadori.

Piovene G. (1957), *Viaggio in Italia*. Milano: Bompiani.

Pocci L. (2008). Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo. *The Italianist*, *28*, 137-161.

Roncaccia A. (1993). *Guido Ceronetti. Critica e poesia*. Roma: Bulzoni.

Trease G. (1991). *The Grand Tour.* New Haven: The Yale University Press.

Vallerani F. (2012). Dalla rottura degli equilibri al silenzio dei luoghi. Per una geografia dell'apocalisse diffusa. *La Ricerca Folcloristica*, *66*, 19-30.

Fonti manoscritte

Biblioteca cantonale di Lugano. Fondo Guido Ceronetti.

Un viaggio in Italia (documentazione), faldoni 1-3.

Un viaggio in Italia (Opere), taccuini 1-13.